

Andreas Jacob

Arnold Schönbergs theoretische Schriften über Funktion und Techniken der Wiederholung

Mit der Frage nach der Funktion der Wiederholung im theoretischen System Arnold Schönbergs berührt man einen der zentralen Punkte seines Musikverständnisses; gleichzeitig stößt man in Schönbergs verschiedenen schriftlichen Äußerungen zu diesem Thema auf scheinbare Widersprüche oder mindestens auf die Anzeichen eines gewissen Unbehagens, die ihm die Wiederholung in der Musik zu bereiten schienen.

Angesichts des knappen zur Verfügung stehenden Rahmens werden zum Beleg für Schönbergs problematische bzw. problembewußte Haltung verschiedene prägnante Beispiele aus seinen Schriften zitiert und anhand dieser Stellen seine Position erläutert; der Versuch einer umfassenden systematischen Verortung der Wiederholung kann in dieser kurzen Studie nicht geleistet werden, wird aber andernorts noch erfolgen.¹ Ebenfalls aus Gründen der Raumersparnis wird die Darstellung von Schönbergs Gedanken hier oftmals synchron verkürzend vorgenommen; die eigentlich notwendige diachrone Aufarbeitung der Entwicklung, die verschiedene Begriffe in ihrer Verwendung bei Schönberg genommen haben, kann nur angedeutet werden.

1.) „System kann nur auf Wiederholung beruhen.“² Damit spricht Schönberg einen Befund aus, der von ihm mittels einer psychologischen Erkenntnistheorie gewonnen wird:

„Verstehen beruht auf Merken.

Merken beruht auf der Fähigkeit einen Eindruck zu bewahren und ihn willkürlich oder unwillkürlich ins Bewusstsein zu bringen.

[...]

In der Musik geben die Wiederholungen bestimmter kleinster Teile (Motive, Gestalten, Phrasen) vor allem die Möglichkeit, diese kleinen Teile als Zusammengehöriges zu erkennen.

Merken beruht auf Erkennen und Wiedererkennen.“³

Schönberg erklärt apodiktisch: „Faßlichkeit in der Musik scheint ohne Wiederholung unmöglich zu sein.“⁴ Damit ist die grundsätzliche Funktion der Wiederholung

¹ Der Verfasser bereitet derzeit eine große Monographie über den Theoretiker Schönberg vor, in der auch die hier angesprochene Problemstellung in extenso diskutiert werden wird.

² Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, 1. Aufl., Wien 1911, S. 140.

³ Arnold Schönberg: *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*, S. 7f. (vgl. auch die gedruckte Ausgabe als *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*, hrsg. v. Patricia Carpenter u. Severine Neff, New York 1995, S. 130).

⁴ Arnold Schönberg: *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen v. Rudolf Kolisch, hrsg. v. Rudolf Stephan, Wien 1979, S. 20.

klar umrissen: um Musik verständlich, „*faßlich*“ werden zu lassen, muß ihr immanenter Zusammenhang erkannt werden. Wie im sonstigen Denken auch kann das Vorgehen des Rezipienten, der seine Sinneseindrücke als planvoll geordnet verstehen will, nur darin bestehen: „*Verschiedenes als verschieden, Ähnliches als ähnlich und Gleiches als gleich zu erkennen und dann die zwischen solchen Elementen möglichen Zusammenhänge auszuziehen.*“⁵ Erkennen heißt somit vor allem Wiedererkennen; Wiederholungen sind deswegen unerlässlich zum Verständnis von Musik, die Wiederholung wird zu einem zentralen formbildenden Prinzip der Musik. Insbesondere betrifft das die wichtigste kleinere Einheit des Musikstücks, das Motiv: „*Das wichtigste Merkmal eines Motivs ist seine Wiederholung. An den Wiederholungen erkennt man das Vorhandensein eines Motivs*“⁶

2.) „*Wiederholungen können leicht, wenn sie nicht durch die Umgebung anders gefärbten Sinn bekommen, oder sonst einen Zweck haben, langweilig, unnötig langweilig werden*“⁷ Dies ist nur eine der zahllosen Stellen, an denen Schönberg vor der Gefahr warnt, daß Wiederholung zu Monotonie führe. Er sieht Wiederholung geradezu als Anzeichen von kunstloser Formgebung:

„*Die Musik im Urzustand besteht aus primitivsten Wiederholungen; was in den höheren Formen, zu denen sie sich entwickelt hat, als vereinheitlichend funktioniert, was die Beziehbarkeit aller Teile aufeinander verbürgt, das Motiv, kann sein Vorhandensein nur durch Wiederholung manifestieren. Die kunstvollen Formen verschleiern allerdings diese Tatsache aufs Mannigfaltigste*“⁸

Insbesondere verwendet er dieses Argument in apologetischer Absicht, denn er selbst sieht eines der Hauptmerkmale seiner Schreibweise, das allerdings zugegebenermaßen ihre Verständlichkeit erschwert, darin, „*daß ich in der Hauptsache alles nur einmal sage, also nichts oder nur wenig wiederhole*“.⁹

3.) „*Die Wiederholung ist ein formbildendes Prinzip des Zusammenhanges. Sie unterliegt der Gefahr Monotonie hervorzurufen. Zu diesem Zweck wird ein anderes*

⁵ Arnold Schönberg: *Zur Formenlehre* (undatiertes Aufsatz aus dem Nachlaß, ca. 1930). In Josef Rufers Werkliste wurde der Aufsatz versehentlich zweimal aufgeführt, als C 21 bzw. als D 108; vgl. Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schoenbergs*, Kassel 1959, S. 150 u. S. 161.

⁶ Arnold Schönberg: *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, S. I:10, Hervorhebung im 1917 geschriebenen Original. (Vgl. auch die gedruckte Ausgabe *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, hrsg. v. Severine Neff, Lincoln 1994, S. 30.)

⁷ Schönberg, *Harmonielehre* 1911, S. 46.

⁸ Arnold Schönberg: *Zur Kompositionslehre*, in: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= ders., *Gesammelte Schriften* 1), hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 283-285, hier S. 283.

⁹ Arnold Schönberg: *Neue Musik: Meine Musik; Sch.-Wie* (undatiertes Manuskript aus dem Nachlaß, geschrieben vor 1930; vgl. die gedruckte Ausgabe *Style and Idea. Selected Writings*, hrsg. v. Leonard Stein, London 1975, S. 102-104, hier S. 102).

*formbildendes Prinzip angewendet: die Abwechslung.*¹⁰ Mit dieser Feststellung, so selbstverständlich sie zu sein scheint, ist man im Kern von Schönbergs Theorie musikalischer Formbildung angelangt: er geht von zwei polaren Prinzipien (Wiederholung und Abwechslung) aus, zwischen denen sich jedwede musikalische Formgebung bewegt. Sorgt die Wiederholung für „Zusammenhang, Sinn, System“, so „bringt“ die Abwechslung „Mannigfaltigkeit hervor“.¹¹ Schönberg begründet diese Prinzipien anthropologisch: „Zwei Triebe, die im Menschen streiten: das Verlangen nach Wiederholung der angenehmen Reize, und der entgegengesetzte: das Bedürfnis nach Abwechslung, nach Veränderung, nach neuen Reizen vereinigen sich oft in einem relativ ordinären Raubtiertrieb, in dem Trieb, Besitz zu ergreifen.“¹² Abwechslung kann auf verschiedene Arten eingeführt werden, evolutionär oder revolutionär, womit dann die Prinzipien der musikalischen Formgebung vollständig benannt sind:

„Formbildende Prinzipien

I Das Prinzip der Wiederholung

II " " " Abwechslung

III " " " Entwicklung

IV " " " des Gegensatzes“¹³

4.) Folgt man Schönberg darin, daß einerseits Wiederholung das systemstiftende Formprinzip der Musik schlechthin ist, daß aber andererseits bloße Wiederholung Abzeichen kunstloser, ja primitiver und eintöniger Musikpraxis darstellt, erhebt sich die Frage, auf welche Weise dieses zentrale Mittel in künstlerisch anspruchsvoller Weise eingesetzt werden kann. Die Antwort, die Schönberg nicht nur für seine Musik immer wieder geltend gemacht hatte, dürfte allgemein bekannt sein: Der Königsweg „höherer“ Formgebung besteht in der Variation, insbesondere jenem Typus, den Schönberg als „entwickelnde Variation“ bezeichnet hat. Charakteristisch für Schönbergs Denkart ist, daß in erster Linie das Motiv von derartigen Variationstechniken betroffen ist. Für die Variation gilt: „Verändern heisst also Wiederholen, aber nur teilweise wiederholen.“¹⁴ Dabei gilt es, bestimmte Kriterien zu erfüllen:

„Variation bedeutet Veränderung; jedoch würde die Veränderung aller Merkmale eines Motivs etwas Fremdes hervorbringen, ohne Zusammenhang und Logik, was die Grundlage der Formbildung zerstören würde. Folglich darf Variation nur einige der weniger wichtigen Merkmale des Motivs verändern und muß einige der wichtigeren bewahren.“¹⁵

¹⁰ Schönberg, *Zusammenhang*, S. I:11 (Hervorhebung im Original; vgl. S. 36/38 der gedruckten Ausgabe).

¹¹ Schönberg, *Harmonielehre* 1911, S. 140.

¹² Ebda., S. 53.

¹³ Schönberg, *Zusammenhang*, S. I:10 (vgl. S. 36 der gedruckten Ausgabe).

¹⁴ Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, S. 36 (Hervorhebung im Original; vgl. S. 228 der gedruckten Ausgabe).

¹⁵ Schönberg, *Grundlagen*, S. 15.

Zu diesen wichtigeren Eigenschaften des Motivs zählen in erster Linie die rhythmischen Eigentümlichkeiten. Hingegen werden Techniken wie Umkehrung, Krebs, Augmentation oder Diminution als genaue Wiederholungen gekennzeichnet. Neben und zwischen diesen genauen und den entwickelnden Wiederholungen (den nicht-ornamentalen Variationen) wird noch ein dritter Typ beschrieben: die „modifizierten Wiederholungen“ (oder „Varianten“¹⁶), „bei denen nur die Merkmale von geringer Bedeutung verändert werden, lediglich zu dem Zweck, die Melodie einem Wechsel in der Harmonie anzupassen“.¹⁷ Im Unterschied zu den „eigentlichen“, also entwickelnden Variationen, die neue Motivformen („Material“) hervorbringen und damit für spätere Formteile konstitutiv werden, besitzen die modifizierten Wiederholungen nur lokale Bedeutung. In Analogie zu dieser das Motiv betreffenden Hierarchie wird im Manuskript von 1934: *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* eine Rangfolge von Wiederholungen ganzer Formteile geliefert, die von unvariiert über weniger und mehr variierte bis zu den „der Entwicklung des Gedankens dienenden Wiederholungen“ reichen.¹⁸ Als Beispiele für den ersten Fall werden unter anderem Teile zwischen Wiederholungszeichen und Rondothesen genannt;¹⁹ für den zweiten Fall der modifizierten Wiederholung stehen etwas freier bewegte Stimmen und Ornamentierungen der Hauptstimme, wogegen zum dritten Fall wesentliche Änderungen der Harmonie oder Änderungen des Metrums der Hauptstimme zählen. Der letzte Fall ist beispielsweise bei jenen Variationen gegeben, die einen Nebengedanken aufstellen, oder bei jenen, die zur Über- bzw. Einleitung verwendet werden und die ältere Eigenschaften fallen lassen und dafür neue aufweisen.

Es wäre sehr zeitraubend, die zahlreichen Stellen aufzuzählen, an denen Schönberg seine Wertschätzung für die entwickelnde Variation zum Ausdruck bringt. Im hiesigen Zusammenhang mag genügen, daß er „Variation um ihrer selbst willen“ als „eines der auszeichnenden Merkmale höherer Kunst“²⁰ und „Verdienst an sich“²¹ ansah. Für sein eigenes Komponieren hielt er fest, „daß anstelle der Wiederholung bei mir fast ausnahmslos die Variation tritt; d. h. eine solche Veränderung eines gegebenen, daß sowohl die zusammensetzenden Elemente weiterentwickelt sind, als auch die Gestalten, [zu] denen sie zusammenklingen, wobei fast immer ein Neues entsteht, dessen

¹⁶ Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, S. 36/99 (vgl. S. 228 der gedruckten Ausgabe).

¹⁷ Schönberg, *Grundlagen*, S. 16.

¹⁸ Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, S. 138ff. (vgl. S. 154ff. der gedruckten Ausgabe).

¹⁹ Mit wörtlich wiederholten Teilen in klassischen Werken hat sich Schönberg auch an anderer Stelle beschäftigt; vgl. ein auf den 6. Juli 1923 datiertes Typoskript aus dem Nachlaß mit dem Titel *Wiederholung* (in Rufers Werkverzeichnis als D 20b aufgeführt), in dem er zu dem Schluß kommt, daß „Wiederholungen komponiert sind, dh, dass die ganze Ausdrucksweise und Formgebung anders sein muss, wenn eine Wiederholung möglich sein soll, als wenn keine sein darf“. Weiterhin vermutet er, „dass so oftmalige Wiederholung nur möglich ist, wenn die einzelnen Teile verhältnismässig lose gebunden, verhältnismässig sorglos aneinandergereiht und von ziemlich bunter Gestalt sind, da die Wiederholung schon erzielen wird, dass sie sich zueinander zu einer fasslichen Einheit verschmelzen.“ (Die originale Schreibweise wurde – wie stets – beibehalten.)

²⁰ Schönberg, *Grundlagen*, S. 97.

²¹ Ebda., S. 114.

äußere Ähnlichkeit mit seiner Vorstufe gering scheint, weshalb man die Vorstufe in der Variation nicht leicht erkennen kann.“²²

Stattdessen scheint es gewinnversprechender, sich Schönbergs Einschätzung von zwei Phänomenen zuzuwenden, die nicht dem von ihm präferierten Typus von Wiederholung angehören: Sequenz und Imitation.

5.) Der Sequenz – als einer „Mittelform der Wiederholungen“²³ – begegnet Schönberg mit einem gewissen Mißtrauen. Dies äußert sich schon darin, daß beide Stellen, an denen er in der Erstauflage seiner *Harmonielehre* von der Sequenz spricht, in der dritten Auflage Gegenstand größerer Änderungen wurden (Schönberg formuliert seine Skepsis gegenüber der Sequenz dort eher noch schärfer).²⁴ Er erkennt die Sequenz zwar als eine der wenigen Formen der Wiederholung an, die sich für harmonische Konstruktion eignen, warnt aber vor dem Mechanischen dieser Technik, die eine harmonische Fortschreitung ohne gedankliche Anstrengung des Komponisten ermöglicht. Ein Verdienst erblickt er beim Sequenzieren nur darin, daß der Schüler immerhin sein Geschick für das Schaffen von harmonischen Anknüpfungsmöglichkeiten unter Beweis stellen muß, um zu den sequenzierenden Passagen hinzuleiten bzw. wieder herauszufinden.

Genauere Darstellungen sequenzierender Techniken finden sich erst in Schönbergs amerikanischen Lehrwerken. In den *Preliminary Exercises in Counterpoint* findet sich ein Abschnitt über verschiedene Arten der Sequenz, jedoch auch hier mit dem Zusatz, derartige Verfahren würden absichtlich gemieden, da der Anfänger mit den Implikationen dieser Wiederholungstechnik überfordert sei.²⁵ In *Structural Functions of Harmony* wird mit Bezugnahme auf Sequenztechniken älterer Komponisten (bis Schubert) bemerkt: „Komponisten der Brahms-Schule [zu denen Schönberg sich offenbar rechnet] vermieden nicht nur diese Art Sequenz, sondern jedwede unveränderte Wiederholung, ganz gleich in welcher Region. [...] Von höherem ästhetischem Wert sind Sequenzen, in welchen Variation die Wirkung noch steigert, ohne die Faßlichkeit zu gefährden.“²⁶

Einzig in den *Fundamentals of Musical Composition* wird die Nützlichkeit der Sequenz hervorgehoben und ihre Anwendung dem Schüler anempfohlen (etwa im „Modulatorischen Mittelabschnitt des Menuetts“²⁷). Die detaillierte Beschreibung sequenzierender Techniken in dieser Schrift fungiert als Hilfestellung für den Schüler, der Übungssätze in klassischen Formen mit diesem „bequemen“ Verfahren organisieren kann. Das festzustellende, tiefsitzende Ressentiment Schönbergs gegen die Sequenz,

²² Arnold Schönberg, *Neue Musik: Meine Musik; Sch.-Wie* (vgl. S. 102f. der oben angegebenen englischsprachigen Ausgabe).

²³ Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, S. 140 (vgl. S. 156 der gedruckten Ausgabe).

²⁴ Vgl. Schönberg, *Harmonielehre* 1911, S. 140f. und S. 313f. und ders.: *Harmonielehre*, 3. Aufl. Wien 1922, S. 148f. bzw. 338f.

²⁵ Vgl. Arnold Schönberg: *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet und kommentiert v. Leonard Stein, Übersetzung aus dem Amerikanischen v. Friedrich Saathen, Wien 1977, S. 46f.

²⁶ Arnold Schönberg: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, aus dem Englischen übertragen v. Erwin Stein, Mainz 1957, S. 122 bzw. S. 131.

²⁷ Vgl. Schönberg, *Grundlagen*, S. 71.

das ihn veranlaßte, diese in den meisten Lehrbüchern zu „verpönen“, ist Ausdruck seiner Aversion gegen den Gebrauch der Wiederholung, den er bei Komponisten in der Einflußsphäre Wagners festzustellen glaubte:

„Während vorausgegangene Komponisten und selbst sein Zeitgenosse Johannes Brahms Phrasen, Motive und andere strukturelle Bestandteile von Themen nur in variiert Form wiederholten, wenn möglich in der Form dessen, was ich entwickelnde Variation nenne, mußte Wagner, damit seine Themen erinnerbar wurden, Sequenzen und Halbsequenzen verwenden, das heißt unveränderte oder leicht variierte Wiederholungen, die sich in nichts Wesentlichem vom ersten Auftreten unterscheiden, außer daß sie exakt auf andere Stufen transponiert sind. [...]

Warum ein solches Verfahren weniger verdienstvoll ist als Variation, ist offensichtlich: weil Variation einer neuen und besonderen Anstrengung bedarf. Aber der Schaden, den diese minderwertige Konstruktionsmethode der Kompositionskunst zugefügt hat, war beträchtlich. Mit sehr wenigen Ausnahmen wurden alle Nachfolger und sogar Gegner Wagners zu Anhängern dieser primitiven Methode: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss und sogar Debussy und Puccini.“²⁸

An einer anderen Stelle macht Schönberg „die rasche Entwicklung der Harmonie seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts“ für die zahlreichen unvariierten Wiederholungen und Sequenzen bei verschiedenen Komponisten verantwortlich: um Einheit und Faßlichkeit zu gewährleisten, hätten diese angesichts der „Gefahren der Zusammenhanglosigkeit, die Spannung auf einer Ebene (der der Harmonie) durch Vereinfachung auf einer anderen (der der motivischen und rhythmischen Konstruktion) auszugleichen versucht.“²⁹ Die weitgehend negative Bewertung der Sequenz in Schönbergs Lehrwerken wird dadurch erklärbar, daß diese von ihm als Inbegriff einer weitgehend unvariiert vorgetragenen Binnengruppe angesehen wurde.

6.) Die vorausgegangenen Ausführungen betrafen hauptsächlich homophone Musik, die laut Schönberg auch „als der Stil der ‚entwickelnden Variation‘ bezeichnet werden“ kann³⁰ und die vor allem durch die Anwendung von Motiven vereinheitlicht wird. Demgegenüber tritt mit der Imitation eine Art der Wiederholung auf, die vor allem in der Kontrapunktik beheimatet ist (und entsprechend auch in erster Linie in den *Preliminary Exercises in Counterpoint* Gegenstand der Betrachtung wird). Schönberg gesteht zwar zu, daß die Imitation „der erste Ansatz zur motivischen Arbeit“ ist, motivische Variation sei in der kontrapunktischen Schreibweise jedoch nur in Ausnahmefällen „vertretbar“ (beim Fugen-Comes und Augmentations- bzw. Diminutionsverfahren). Im Gegensatz zur Homophonie sollen hier diese neu gewonnenen Motivformen jedoch nicht Zusammenhang stiften, sondern nur der „Ausbildung

²⁸ Arnold Schönberg: *Kriterien für die Bewertung von Musik*, in: ders.: *Stil und Gedanke* (Übersetzung v. Gudrun Budde), S. 123-133, hier S. 126f.

²⁹ Schönberg, *Grundlagen*, S. 30.

³⁰ Ebda., S. 16.

klangerlicher Vielfalt“ dienen.³¹ Das hier avisierte Kompositionsverfahren besteht darin, den kontrapunktischen Gedanken durch „kaleidoskopartige Lagen-Verschiebung“³² in immer neuem Licht erscheinen zu lassen. Wie Schönberg im „Gedanke“-Manuskript von 1934 bemerkt,³³ unterscheidet sich diese Denkweise von der kompositorischen Problemstellung, die er in seinem Entwurf *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* von 1911 im Auge hatte, denn von dem dort gewählten Ausgangsmaterial gilt: „selbständige Stimme ist jene, die dem Entwicklungsbedürfnis eines Motivs folgt.“³⁴ Die dem kontrapunktischen Stil angemessene Arbeitsweise kann im Gegensatz zur Entwicklung als Abwicklung beschrieben werden. Selbst wenn motivische Veränderungen stattfinden, haben sie „keinesfalls den Zweck, neue Motivformen hervorzubringen“.³⁵ Die Imitation versteht sich in diesem Zusammenhang als mehr oder weniger strenge Wiederholung einer Gestalt in einer anderen Stimme und schließt Techniken wie Augmentation, Diminution und Umkehrung ein. Allerdings sieht Schönberg schon in der Fugenkomposition, namentlich bei Bach, das Einfallstor für Variation gegeben, die spätere Formen der entwickelnden Variation ermöglichte. (Die hier zitierte Notiz ist eine von mehreren Stellen, an denen Bach in enge Beziehung zu den Wiener Klassikern gerückt wird; es sollte jedoch darauf hingewiesen werden, daß Schönbergs Intention bei der Formulierung dieser Zeilen eher polemisch-kommentierend als systematisch ausgerichtet gewesen sein dürfte).

„In der höchsten Form, welche vielleicht eine bloß theoretische Konstruktion sein mag, würde in einer Fuge nichts auftreten, was nicht zumindest mittelbar aus dem Thema abgeleitet wäre. Insoferne und auch in anderer Weise verwendet [sie] auch das Prinzip der Variation, in der Aufstellung 2 oder mehrer[er] Formen des Themas, Dux und Comes, sowie in Erzeugung von Contrasubjekten und Material der Episoden. Aber auch die wechselnde ‚Begleitungsweise‘ des Themas, durch andere Stimmen, durch Versetzungen umkehrungsfähiger Kombinationen, durch Canons der verschiedensten Arten, sowie durch harmonische Umdeutung, wird am besten als Variation aufzufassen sein. Hierin zeigt sich die Identität [vorher: Verwandtschaft] der Denkungsweise im Vergleich mit der klassischen Kunst der Homophonie, wo auch aus einer Grundgestalt durch Variation erzeugte neue Gestalten, ‚Bilder‘ in wirkungsvoller Weise zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden.“³⁶

In dem späteren Aufsatz *On revient toujours* verleiht Schönberg seiner Überraschung darüber Ausdruck, daß Komponisten von Haydn bis Wagner kontrapunktische

³¹ Schönberg, *Vorschule*, S. 158.

³² Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, S. 83 (vgl. S. 110 der gedruckten Ausgabe).

³³ Ebda., S. 84 (vgl. S. 110/112 der gedruckten Ausgabe).

³⁴ Vgl. Rudolph Stephan: *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen“*, in: *AfMw* 29 (1972), S. 239-256, hier S. 249.

³⁵ Schönberg, *Vorschule*, S. 158.

³⁶ Arnold Schönberg: *Zu Marc André Souhang „Das Thema in der Fuge Bachs“* (Notiz aus dem Nachlaß datiert auf den 8. August 1936, in Rufers Werkliste unter D 124 aufgeführt; vgl. auch die englischsprachige Ausgabe *Style and Idea. Selected Writings* von 1975, S. 297f.).

Passagen in ihre Werke integrierten, den Kontrapunkt aber mit späteren kompositorischen Errungenschaften behandelten („durch eine kunstvollere Entwicklung und durch Variationen des Motivs“). Die Verbindung dieser zwei strukturellen Methoden sei eigentlich nicht zu erwarten, „weil sie sich widersprechen. Im kontrapunktischen Stil ist das Thema praktisch unveränderlich und alle notwendigen Kontraste werden durch Hinzufügung einer oder mehrerer Stimmen hervorgebracht. Die Homophonie schafft all ihre Kontraste durch entwickelnde Variation.“³⁷ Angesichts seiner eigenen Beobachtungen an Bachs Fugenkunst kann der angesprochene Sachverhalt jedoch kaum mehr überraschen. Vielmehr wäre zu hinterfragen, ob das von Schönberg entworfene Bild der Imitation als rein additives Verfahren unveränderlicher Bestandteile nicht zu doktrinär gefaßt ist. (Ähnliches ließe sich übrigens auch bezüglich der Rolle sequenzierender Verfahren bei älteren Komponisten fragen.)

7.) Die zitierten Textstellen mögen die zentrale, wenn auch ambivalente Stellung der Wiederholung in Schönbergs musiktheoretischem Denken verdeutlicht haben. Auf einen mehr als marginalen Umstand sei abschließend hingewiesen: Eine diachrone Betrachtungsweise der untersuchten Texte ergibt, daß dieses Formprinzip unterschiedlich gewichtet und gewertet wurde. Während die früheren der einbezogenen Schriften die Wiederholung als tunlichst zu Vermeidendes hinstellen, wird ab den Entwürfen zu *Zusammenhalt, Kontrapunkt, Instrumentation & Formenlehre* ausführlicher auf den Stellenwert der Wiederholung eingegangen. Dies geht einher mit der zunehmenden Betonung des Prinzips der entwickelnden Variation. Die amerikanischen Schriften (konzeptuell ist das in Amerika entstandene „Gedanke“-Manuskript noch nicht zu dieser Gruppe zu rechnen) beschäftigen sich schließlich ausführlich mit verschiedenen Techniken der Wiederholung, die dem Komponisten Schönberg als zu kunstlos weiterhin unsympathisch erschienen. Dies könnte mit der veränderten Unterrichtssituation in den USA, dem vorgefundenen Ausbildungsstand der Studenten zusammenhängen. Unter Umständen mag aber auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, daß dem Theoretiker Schönberg angesichts der zahllosen Beispiele von unvariierten Wiederholungen in klassischen Meisterwerken eine dogmatische Abwehrhaltung im Rahmen der musiktheoretischen Reflexion zunehmend fragwürdig erschien.

³⁷ Arnold Schönberg: *On revient toujours*, in: ders.: *Stil und Gedanke* (Übersetzung v. Gudrun Budde), S. 146f., hier S. 146.